عدد خاص

البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 391 . فبراير 2003



نصوص ودراسات في الشعر العربي الحديث

البيان

العدد 391 فبراير 2003

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في ابريل ١٩٦٦)

ثمن العدد

الكويت: ٥٠٠ فلس، البحرين: ٧٥٠ فلسا، قطر: ٨ ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: ٨ دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: ٨ ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: ٥٠ ليرة، مصر: ٣ جنيهات، المغرب ١٥ دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت ١٠ دنانير.
للأفراد في الخارج ١٥ ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518284 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الانترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الالكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2- المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3- الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5- المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



■ الإيقاع الشعري وقصيدة التفعيلة

د. محمود الضبع

■ ظواهر عروضية من شعر حافظ إبراهيم

أ.د. محمد عبدالمجيد الطويل

■ اللغة الشعرية في قصيدة النثر

سعيد أصيل

■ الواقعية عند علي السبتي

حسني التهامي

الإيقاع الشعري وقصيدة التفعيلة

• د. محمود الضبع/ مصر

فطن شعراء التفعيلة إلى أن العنصر الموسيقي يضيف إلى الإيحاء، ويقوي من شأن التصوير، إلا أنهم اعتبروا أن مجرد الوزن أو التقفيه لا يكفيان فارقا بين الشعر والنثر، وقد لا يكون هذا الفكر جديدا على بنية النص الأدبي، فقديما لاحظ أرسطو في النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر (١)، بل إن كثيرا من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر إذا خلا من القصد والنية وبنية الإيحاء والتصوير والتعبير عن تجربة، وهكذا فقد تغير مفهوم الوزن والإيقاع في الشعر، فلم يعد الشعر يتميز عن النثر بالوزن والقافية، وإنما مع الشعر التفعيلي أصبح يتميز دون

أن تسيطر القافية بثباتها وصرامتها.

ويعتبر الإيقاع بنية وإن كانت تتماس مع الوزن إلا أنها تفترق عنه بقدر ما تتماس معه، وقد كثر الخلط بين الإيقاع والوزن واستعمالهما كمترادفين لمفهوم واحد، وهو ما دفعنا إلى النظر للوزن باعتباره نسقا أو بنية محددة سلفا قبل أن يبني الشاعر قصيدته، أما الإيقاع فهو بنية مغايرة وانطلاقا من هذه الفرضية المبدئية - أن هناك فارقا بين الوزن والإيقاع - فإنه يمكن التقرير بأن الدراسات النقدية والبلاغية القديمة لم تتعرض للإيقاع الشعري إلا في النادر القليل، يقول ابن طباطبا العلوي: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويَرِد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه» (2).

وهو يربط الإيقاع بحسن التركيب، واعتدال الأجزاء، ومن ثم يعود به إلى الوزن في منتهاه، وكان الإيقاع جزء من ذلك الوزن، وهذا هو المفهوم الذي عولج من خلاله الإيقاع في التراث النقدي على ندرته.

ولفظ الإيقاع في الأصل يعود إلى الموسيقى لا إلى الشعر واللغة، وهذا ما حدا بابن سينا إلى أن يتحدث عن الإيقاع في معرض حديثه عن الموسيقى فيقول: «الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت الفقرات منغمة، كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا» (3).

فتقدير النقرات إنما هو من باب الموسيقى أكثر منه أن يكون في باب الشعر وأوزانه، وهو في نهاية الأمر تقدير صوتي «فالإيقاع ظاهرة صوتية أعم من الوزن في الكلام المنظوم وأنه وقف على المادة الصوتية لا يتعداها» (4)، ويعد ابن سينا (ت في القرن الخامس الهجري) أول من ربط بين أوزان الشعر على أنها متشابهة لأدوار الإيقاعات اللحنية، ثم اقتفى أثره والأخذ بمثل هذا الظن أكثر المتوسطين دون تمييز.

والفارابي في الموسيقي الكبير، يعرف الإيقاع - أيضا - باعتباره من باب الموسيقى، فهو النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب» (5).

وهكذا فإن مصطلح الإيقاع مصطلح موسيقي، ولكنه انتقل إلى علم العروض - كما سبق - وصار في بعض الأحيان مرادفا للعروض، وهكذا كان بحثه في الدراسات النقدية التي تمثلت الدراسات القديمة.

والحقيقة إن الإيقاع ليس مرادفا للعروض، وليس جزءا من الأوزان، وإنما هو على العكس من ذلك، فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل، ومما يؤكد هذا أن الإيقاع متوفر

ليس في الشعر وحده، وليس في الخطاب الأدبي وحده، وإنما هو خصيصة لغوية عامة «إنه قبلي على الممارسة النصية، عديم الصلة بالذات الكاتبة وتاريخ الكتابة» (6).

وكما يقول سيد البحراوي «إنه بمعناه العام ـ كتنظيم للعناصر ـ يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي عبره وظائفه» (7).

ومن ثم يصبح الإيقاع في مختلف مظاهر الحياة، هو التنظيم الزمني الكامن وراء كل حركة، وهو ما لا يخلو منه شيء، فلكل شيء نظامه الخاص في مستوياته التراتبية أو الوظيفية.

والإيقاع ـ على هذا الأساس ـ ليس مادة، وإنما هو شعور أو إحساس تجسمه المادة التي يرد فيها أو تشتمل عليه، ومن ثم يصبح الإيقاع هو القالب للحركة اللفظية والصوتية والجسدية.

ومن جهة أخرى لا يمكن اعتبار الإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب، أما الوزن فهو كم التفاعيل، ومن ثم فالإيقاع يضم التفعيلة، وتصبح جزءا من جزء من مكوناته. وبالتالي فإن الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلا ما تمثله الأوزان المشتركة إذا تشابهت تشابها تاما في حركاتها وسكناتها، وفي الزحاف والعلل التي تطرأ عليها.

ولعل هذا ما دفع البعض إلى رفض فكرة الخليل لمفهوم الإيقاعات أو بناء نظريته على أساسها (8). فالإيقاع الخاص لوزن من الأوزان يأتي من الترتيب الخاص المطرد لمقاطع هذا الوزن أو أزمنته أو نقراته، «ودوائر الخليل لا تلحظ هذا الترتيب مطلقا، بل إنها تقوم على عكس الترتيب أو تبديله..... ونتيجة ذلك نجد دوائر الخليل لا تعني شيئا على مستوى الإيقاع أكثر من الجمع الرياضي بين عدد من البحور، مثال ذلك الأوزان الثلاثة شديدة التشابه (الكامل والرجز والسريع) موزعة على ثلاثة دوائر مختلفة عند الخليل» (9).

اتفقنا إذن على أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات جميعا، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص، يكون في تنظيمها هو أساس إيقاعه، فنجد أن بعض اللغات تعتمد على كم المقاطع أساسا مثل اللغة العربية، وفي هذا الحالة يسمى إيقاعها «إيقاعا كميا»، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا ويسمى إيقاعها «إيقاعا كيفيا أو نبريا».

ويمكننا القول ـ على هذا الأساس ـ إن الخصائص الصوتية إمكانات قائمة في كل اللغات، وإن تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر. فالايقاع هو «الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته» (10).

وتتجسد قيمة الإيقاع داخل الخطاب الشعري في «أن توظيف المادة الصوتية في الكلام يجعله يظهر في شكل تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب، مما يحدث انسجاما وهارمونية، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة (11).

إنه يطرح أبعادا دلالية وجماليات متنوعة تختلف من نص إلى نص آخر، بل وتختلف مع النص ذاته باختلاف حالة النطق، واختلاف حالة التنوع الصوتي والتمثل الدرامي لمضمونية النص مع الذات المرسلة أو المستقبلة.

وقد استخلص علماء الصوتيات، ودارسو الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعري، وهى (12):

المدى الزمني Duration . النبر Stress . التنغيم Intonation .

● أما المدى الزمني فهو المدة التي يستغرقها الصوت في النطق، ولقياس هذه المدة قسم العلماء الحدث اللغوي إلى مقاطع (قصيرة ب، وطويلة -)، ويرى سيد البحراوي أنه «على الرغم من أن الخليل بن أحمد في أوزانه لم يعتمد على فكرة المقاطع في رصده للتفعيلات المكونة للأوزان، إلا انه يمكن بشكل تقريبي تحويل التفعيلات إلى مقاطع» (13)، إلا أنه تتبقى هناك مشكلة . إذا سلمنا بصدق فرضية الباحث . وهي أن هذه المقاطع لن تكون متساوية المقادير والنسب «المازورات» دائما . وهو أساس الإيقاع . وذلك بفعل الزحافات والعلل التي تداخلها . إذا سلمنا جدلا بأن الزحاف والعلل تحدث تغيرات إيقاعية . وهو ما تصعب معه إمكانية إثبات هذا المكون من مكونات الإيقاع في الشعر العربي القديم.

● أما العنصر الثاني من عناصر الإيقاع، فهو النبر، وهو ارتفاع في علو الصوت على مقطع من مقاطع الكلمة «ويأتي النبر من التوتر والعلو في الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام» (14)، ولم يرد ذكر النبر في الدراسات النقدية العربية القديمة . وإن كان قد ورد عن الفلاسفة ولكن بمفهوم مختلف . إلى الدرجة التي جعلت البعض يحكم على اللغة العربية بأنها لغة ليست نبرية، وإنما لغة كمية انسيابية (15). ولكن هذا لا يمنع وجود النبر فيها، فلا تخلو لغة من نبر ولا تنغيم، وإن كان نبر العربية نبرا صوتيا، وليس نبرا صرفيا «ولا شك أن الإيقاع إذا كان يعطي للغة موسيقاها الخاصة فإنه لا يحدد معنى وظيفيا ولا معجميا ولا دلاليا في السياق، ولو أن وظيفة النبر اقتصرت على إعطاء الكلام هذا الإيقاع الخاص ما استطعنا أن نربط ربطا مباشرا بين النبر وبين المعنى» (16)، ويرى البعض أن هناك تصارعا ما بين النبر الشعري المحدد سلفا حسب النظام الوزني، والنبر اللغوي الناتج عن التركيب اللغوي الفعلي، إلا أنه في النهاية لا يمكن الجزم بعد بنظام محدد للنبر في اللغة العربية، ومن ثم لا يمكن القول بوجود قواعد للنبر في الشعر العربي، إضافة إلى أن «نبر الشعر يخضع للقواعد التي

يخضع لها النثر «كما يرى د. إبراهيم أنيس (17)، إلا أن النبر في الشعر العربي - على الرغم من عدم اعتماده عليه، وأنه نبر سياقي استعمالي صوتي - يمثل صفة حركية في نظامها الصوتي»، «وقيمة النبر في موسيقى الشعر العربي هي أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع.... يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر تؤلف معا موسيقية الشعر» (18)، وهو ما استغله التفعيلي - عن وعي - فأحدث نوعا من تغيير الإيقاع بالسرعة والبطء والمدى الزمني عن طريق النبر.

● يتبقى معنا المكون الثالث من مكونات الإيقاع، وهو التنغيم، والذي يعني نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها، وقد عالج العرب القدامى التنغيم تحت مسمى النغم، ويعنون به درجة الارتفاع والانخفاض في صوت الخطيب (19)، وهو ما يعني أنه كان لديهم خصيصة نثرية مرتبطة بالخطابة، وبخاصة أن ذلك كان يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية في بدايات الإسلام وظروفها الدينية، والسياسية التي تحتاج إلى الخطابة.

والتنغيم خاصية في أصوات كل اللغات - كالنبر - إلا أن «اللغة العربية لغة تنغيمية على مستوى الجملة لا على مستوى الكلمة» (20)، وهو بمفهومه المعاصر، لم يذكره العروضيون العرب القدامى، وإن كان البعض يرى أنهم أحسوا به إحساسا داخليا دقيقا (21)، وذلك في بحثهم في الضرب (القافية)، وإفراد علم خاص لها، بل يرون أن كل عناصر الإيقاع من مقاطع زمنية ونبر وتنغيم إنما تتوفر في القافية، ومن ثم فإن رصد إيقاعية الشعر العربي يكون من خلال القافية، ويرى د. شكري عياد في الرد على هذا أنه لا يخرج عن أحد أمرين: «إما أن وزن الشعر العربي يتسع لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها، وإما أن القافية ليست لازمة للشعر العربي هذا اللزوم الذي يزعمه أنصارها. وإذا كان الشعر العربي قد التزم القافية فإن ذلك يمكن أن يفسر لا بضرورة القافية في نظامه الإيقاعي بل بأن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية (22)، ويرى في موضع آخر أن التزام القافية في الشعر العربي إنما يرجع في المحل الأول إلى طول الأبيات، وأن اكتشاف القافية قد سبق اكتشاف الوزن، وبالتالي ظلت القافية هي الدعامة التي يقوم عليها الوزن، ويرى أنه مما يؤيد ذلك أن اضطراب الوزن أكثر من اضطراب القافية» (23). ولكن هل يعني ذلك - بحال من الأحوال - أن القافية هي المقوم الأساسي والضروري للإيقاع الشعري، إن الأمر يتعدى ذلك - من وجهة نظرنا على الأقل - فإن كانت القافية هي مقوم الإيقاع ومجال تحققه، فلماذا أسقطها الشعر التفعيلي؟ أو على الأقل لماذا عمل على تفكيكها وإعادة تقنيتها عبر الأسطر الشعرية؟ وهل يعني إسقاطها - على

هذا الأساس. إسقاط الإيقاع من الشعر؟

إن للقافية خصائص موسيقية أخرى، غير كونها ضابطا لإيقاع البيت. فلو كانت القافية هي مقوم الإيقاع لما فيها خلاف في تعريفها، على الأقل. وتحديد مكوناتها ما بين حرف الروي، أو آخر ساكنين في البيت مع ما قبلهما من متحرك، إلى غير ذلك من التعريفات، وقد تكون القافية كلمة أو كلمتين أو كلمة وجزء من كلمة أخرى، أو كلمتين معا، وهو ما ينتفي معه مفهوم الاتساق الذي هو أساس الحس الإيقاعي، يضاف إلى ذلك المفهوم العام لأبيات القصيدة العمودية، واعتبار البيت فيها وحدة القصيدة، أي أنه يمكن تحريكه من موضعه إلى أعلى أو إلى أسفل من القصيدة، ومن ثم ينتفي مفهوم الثبات الإيقاعي على مدى زمني محدد، والذي نراه أن الشعر العربي القديم له موسيقاه التي تتجلى في أنماط موسيقية متعددة من بينها الإيقاع، الذي يعني جماعة النقرات بينها أزمنة محددة المقادير، لها أدوار متساوية الكميات على أوضاع مخصوصة، يدرك ميزان تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع (24).

وقد سعى النقد الحديث إلى البحث عن طرائق جديدة لتشكلات الإيقاع في بنية القصيدة، فأطلق على الإيقاع بمفهومه السابق، وعناصره من نبر وتنغيم ومدى زمني، «الإيقاع الخارجي»، وذلك في مقابل «الإيقاع الداخلي» الذي لا يظهر في القصيدة من خلال تأثيره الصوتي، أي لا يعتمد على الأذن كوسيلة وحيدة للكشف عنه، وإنما يضيف إليها الرؤية البصرية، والحس الدقيق، ومراتب الذوق الرفيع، ومهارات أخرى، وتتمثل عناصر هذا الإيقاع في:

انتظام الألوان، وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعي، والبناء التشكلي الهندسي للقصيدة (الذي أصبح للمبدع دور فيه)..... إلخ.

إن هذه المكونات، بجانب الإيقاع الخارجي، هي التي تمثل البنية الإيقاعية العميقة في الشعر التفعيلي، وهي التي جعلت من الوزن العروضي بنية حية تتجسد في شكل إيقاع له دلالته المنطقية التي تتمايز عن نفس الوزن في حالة إيقاعية واحدة، والدليل على ذلك أننا لو أخذنا نصين تفعيليين على بحر واحد وتناسق وزني واحد، فإن الحالة الدرامية التي يمكن أن يحدثها كل نص منهما موسيقيا، سوف تختلف بالضرورة عن الحالة الدرامية والإيقاعية الأخرى.. أليس في ذلك تدليلا على استشكال بنية الإيقاع وتمايزها عن مفهوم الإيقاع لدى العروضيين القدامى، إن الإيقاع هنا أصبح حالة موازية للحالة التي يحدثها النص، وليس مرادفا للحالة التي يحدثها الوزن، بل يتعدى الأمر ذلك فتصبح الحالة الإيقاعية تناسقا وتواصلا بين بنية الشكل وبنية المضمون، فإذا كان الشاعر التفعيلي يجنح إلى القوافي لإحداث تأثير إيقاعي، فإنه لا يجنح إليها في شكلها ومفهومها القديمين، وإنما يعمد إلى

الإكثار من حروف اللين مما يجعله لا يتوقف عند تقنين القواعد للقافية، بل يتجاوزه إلى ما عده القدماء عيبا كالإيطاء والتضمين (25) مثلا، ويستبيح لنفسه إهمال ألف التأسيس (26)، ويقيم القافية على ألف الإطلاق وحدها، ويعتمد على الحروف اللينة والأصوات اللينة، ومن ثم تأتي القافية في الشعر التفعيلي - إن وردت - على سطرين متتابعين، أو عدة أسطر متتابعة.

يقول محمود درويش في «حبيبتي تنهض من نومها» (27):

عيناك، يا معبودتي، منفى
نفيت أحلامي وأعيادي
حين التقينا، فيها!
من يشتري تاريخ أجدادي؟
من يشتري نار الجروح التي
تصهر أصفادي؟
من يشتري الحب الذي بيننا؟
من يشتري موعدنا الآتي؟
من يشتري صوتي ومرآتي
من يشتري تاريخ أجدادي
بيوم حرية

والإيقاع الداخلي في النص يلعب دوره في خفاء، وعلى مستوى نسيج النص كله، على جميع مستوياته التراكبية من لغة ودلالة، وتراكيب، وتشكل للقصيدة طباعيا من امتداد للسطر يوحي بطول الحركة دلاليا (المنفى) مثلما في السطر الأول، وانحسار للسطر التالي إلى الوراء ليناسب انحسار (الأحلام والأعياد)، ثم انحسار أكثر في السطر الثالث (اللقاء)، ثم امتداد متجدد مع العودة لتاريخ الأجداد.. يوازيها في البعد الدلالي والقدر نار الجروح بتشكلاتها، وهنا تنقسم القافية على سطرين، ويأتي التضمين حلية لا عيبا، ومن القيم التي يكشف عنها الإيقاع الداخلي حركة الأصوات ودلالة المعنى التراكبي فدلالة الاستفهام «من» بإلحاحه المتكرر، يجسد بنية نفسية لا يظهرها الإيقاع الخارجي...... إلخ

إن الإيقاع الداخلي بهذا المفهوم.. إنما هو قراءة للنص، ليست موسيقية فقط، وإنما أيضا تحمل قيما فكرية، وذلك ما يحملنا إلى أن نطلق على القصيدة التفعيلية مصطلحا آخر هو مصطلح القصيدة الإيقاعية، وذلك لأنها كقصيدة تعتمد بنى إيقاعية متعددة، حيث أضافت إلى الإيقاع الخارجي، ذلك الإيقاع الداخلي كبديل يغنيها عن الوسائط والتراكيب البلاغية القديمة من جناس وطباق وتورية، وبحثت عن بنى صوتية وتراكيب دلالية، وصيغ حرفية تتوافق أو تتضاد في حركة صراع داخلي يدفع بالقصيدة إلى بؤرة من الديناميكية المتزامنة «لقد خلق الشعر المعاصر إيقاعه الداخلي الخاص الذي ينشأ مرافقا لنمط الكتابة الجديدة، ويتولد عن الرؤية الجديدة التي ينبنى عليها الخطاب الشعري المعاصر» (28)

يقول محمد إبراهيم ابوسنة في «مرايا النهار» (29):

وكان يردد عبر الأشعة
بعض الغناء الحزين

فتصحوا ظلال السنين
لتلتف حول فؤادي
وتوقظ فيه الحنين
إلى سفر في البحار
إلى موعد في ضياء القمر
إلى وجه من علمتني البكاء
من الفرحة الغامرة

والشاعر يعتمد على القافية الداخلية التي يوزعها عبر عدة سطور، معتمدا على بنية التدوير، الذي يساعده على الاستغناء عن القوافي الخارجية نسبيا، وهنا يتجلى الإيقاع في شكل إحساس يكتسب من السياق العام ولا يمكن رصده في شكل كم معين من المقاطع أو التفعيلات.

وقد اعتمدت القصيدة التفعيلية من بين ما اعتمدت على البنى الصوتية من جناس صوتي وخلافه، لإحداث تشكلاتها الإيقاعية، يقول عفيفي مطر في «فاصلة إيقاعات النمل» (30):

غموض دم هارب يتقلب في صفحة الوجه،
يخبو وينبض،
خيطان من طائف الشك يشتبكان.
التواريخ تمحو التواريخ،
نمل من الذكر الباهتة
يدحرج ما لم يكن في تراب الذي ربما كان،
كوب من الشاي يطفو على سطحه ورق «العطر»
أخضر ملتمعاً في شفافية من بخار وعطر يشفان

فالشاعر يعتمد على القيم الصوتية من خلال تشكلاتها وإيحاءاتها الإيقاعية، فيعمد إلى التنويع بين الأصوات المجهورة (غ، م، ض، التنوين...)، والمهموسة (هـ، ت، ق)، ويظهر التماثل الصوتي بين هذه الأصوات المجهورة مع بعضها البعض من جهة، ومع الأصوات المهموسة من جهة أخرى، مما يتضح معه طغيان المجهور على المهموس، مما يحدث تدفقا تنغيميا وإيقاعيا، ويسهم الجناس الصوتي بدوره في تشكل آخر للإيقاع، وهو يتمثل بنوعيه في: الجناس المقطعي، أي تجانس أصوات المقاطع مع بعضها البعض، ومثاله في النص (يشتبكان. يشفان، ما لم يكن. ربما كان، طان. طا / في كلمتي خيطان، طائف، وكذلك شفا. شفا / من الكلمتين يشتبكان، يشفان)

والجناس الكلي، أي تجانس الأصوات الكلية للكلمة مع بعضها البعض، ومثاله في النص (التواريخ. التواريخ، كان. يكون، العطر. عطر)

والجناس الصوتي بنوعيه يحدث جرسا صوتيا وإيقاعيا يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعورية والمضمونية التي يحملها النص.

ومن هنا فإنه يمكن القول بأنه قد تحقق في القصيدة التفعيلية مفهوم الإيقاع بنوعيه الكمي (من نبر وتنغيم ومدى زمني)، والكيفي (من صوتيات وصوامت وصوائت، وخلافه)، فالإيقاع حديثا هو بنية من الصوائت والصوامت يتم تكرارها

«مقطع عروضي يتم تكراره»، وقد خلطت قصيدة الشعر التفعيلي بين الأوزان مثلاً «مفاعيلن» عندما تتكرر ثلاث مرات، أو مرة كل بيت فهنا قد حدث الإيقاع وليس الوزن، وقد استطاع الشعر التفعيلي أن يوظف بنية الإيقاع توظيفا دراميا، ويستولد منها دلالات وجماليات تتوازى مع دلالات النص، وتخلق حالة إيقاعية تتساوى مع الحالة الموضوعية للنص.

الهوامش:

1. انظر: غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ص377.

2. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق الحاجري وزغلول، القاهرة، 1956م، ص 21.

3. ابن سينا: كتاب الشفاء، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة، 1956م، ص81.

4. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد 32، 1991م.

5. الفارابي: الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبدالملك خشبة، مراجعة وتصدير د. محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص 436.

6. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث «بنياته وإبدالاتها» 1، التقليدية، دار طوبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1990م، ص 174.

7. سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1996م، ص8.

8. انظر: د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي «مشروع دراسة علمية»، أصدقاء الكتاب، القاهرة، د. ت.

د. كمال أبوديب: في البنية الإيقاعية.

9. انظر: د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص 56.

10. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث «بنياته وإبدالاتها» 3، الرومانسية، دار طوبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1 1990م، ص67.

11. انظر: د. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، 1995م، ص32.

12. انظر: سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، ص 10، 11.

13. انظر: السابق، ص12، 13.

14. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص 171.

15. انظر: د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص46.

16. تمام حسان: اللغة العربية، مرجع سابق، ص307.

17. د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص44.

18. السابق: ص49.

19. ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق وشرح د. محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1967م، ص257.

20. يحدث التنغيم اختلافا في المعنى، خاصة إذا كانت اللغة نغمية، أي يعمل فيها التنغيم على مستوى الكلمة، مثل اللغة الصينية مثلاً، فمعنى الكلمة يتغير باختلاف موضع التنغيم وباختلاف النغمة التي تنطق بها.

11. من هؤلاء: سيد البحراوي: الإيقاع

في شعر السياب ـ مرجع سابق ـ ص26، وما بعدها. و د. جابر عصفور: مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ 1978 ـ ص99.

22. د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي ـ ص98.

23. انظر السابق: ص101 ـ 103.

24 ـ الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام ـ مجهول المؤلف ـ تحقيق وشرح: د. غطاس عبدالملك خشبة، و د. إيزيس فتح الله إبراهيم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط1 ـ 1983 ـ ص86.

25. من عيوب القافية، والإيطاء هو تكرار الكلمة الأخيرة من البيت بلفظها ومعناها في القصيدة الواحدة قبل مرور سبعة أبيات، أما التضمين، فهو تعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه في أصل الإفادة ـ انظر محمود على السمان ـ في العروض القديم ص253 ـ 255.

26. ألف التأسيس من حروف القافية، وهي ألف بينهما وبين حرف الروى حرف واحد متحرك، ومثالها: ليا ـ همو ـ سالو، وقد عد العروضيون عدم التزام الشاعر بالتأسيس في القصيدة كلها عيب.

27. محمود درويش: الأعمال الشعرية ـ ديوان حبيبتي تنهض من نومها ـ قصيدة بنفس العنوان ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط12 ـ 1987م ـ ص321.

28. محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر ـ دار سراس ـ تونس ـ 1985م ـ ص 143.

29. محمد إبراهيم أبوسنة: مرايا النهار البعيدة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1987م ـ ص27، 28.

30. محمد عفيفي مطر: فاصلة إيقاعات النمل ـ دار شرقيات للنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ 1993م ـ ص85.